

John Lautner trabajando en Taliesin West, ca. 1938



TECNOLOGÍA EN FORMA

La mediática arquitectura
de John Lautner

DANIEL DíEZ MARTÍNEZ / ANA ESTEBAN MALUENDA

“Es una ciudad construida sobre la publicidad, terriblemente afectada por la industria del cine, por los platós, los estudios y esas cosas. Las fachadas de los edificios son como decorados. Aquí nada es real, nada es sólido, y a nadie le importa” (Laskey 1986: 71-72). Con este desprecio John Lautner definía la ciudad de Los Ángeles. Sin duda, unas palabras bastante sorprendentes viniendo del autor de algunos de los más representativos templos residenciales de observación del paisaje angelino. Y todo resulta aún más extraño si se tiene en cuenta que su obra ha sido venerada e inmortalizada precisamente por la industria hacia la que el arquitecto sentía tal animadversión: el cine.

Genio de culto para unos, iconoclasta y extravagante hasta lo ‘lo horterá’ para otros, John Edward Lautner (Marquette, Michigan, 1911 - Los Ángeles, California, 1994) es un personaje difícil de enmarcar dentro de la denominada segunda generación de arquitectos ‘californianos’ de mediados del siglo XX. Su combinación de expresividad formal, organicismo wrightiano y alarde tecnológico compartía muy pocos aspectos con la arquitectura moderna más racionalista de sus compañeros de escena, entre los cuales figuras como Richard Neutra, Craig Ellwood, Pierre Koenig o Charles Eames. Esta actitud independiente trajo consigo obras de una originalidad suprema, a la vez que cierta incompreensión y aislamiento por parte de la crítica y la prensa especializada del momento.

Curiosamente, Lautner no quería ser arquitecto: él estudió filología inglesa. Sin embargo, fueron sus años en el Taliesin East Fellowship de Wisconsin junto a Frank Lloyd Wright los que dieron forma a su interés por la arquitectura. Seducido por el magnetismo personal del gran maestro norteamericano, John Lautner solicitó el ingreso en la fraternidad, donde fue aceptado por Wright “por no haber acudido a ninguna escuela de ar-

quitectura, y por tanto, no haber aprendido nada que tuviera que olvidar” (Campbell-Lange 2005: 8). Llegó a Taliesin en 1934, a los veintitrés años de edad. Allí, sumergidos en un régimen entre castrense y mesiánico de adoración a Wright, los estudiantes aprendían a dibujar; realizaban trabajos de fontanería, cantería y carpintería; cuidaban los animales de la granja; cultivaban su propia comida; cocinaban y fregaban los platos. Pero a su vez, los pupilos se empapaban de los ideales del Frank Lloyd Wright más brillante de su dilatada carrera, ya a las puertas de una ‘segunda edad de oro’ gracias al éxito que cosecharía con obras como la Casa de la Cascada (Bear Run, Pensilvania, 1935-1939) o el edificio administrativo para la Johnson-Wax (Rancine, Wisconsin, 1936-1939).

El joven Lautner fue uno de los alumnos aventajados de Wright. De hecho, intervino personalmente en la construcción del Taliesin West en Scottsdale, Arizona. Esta experiencia le confirió una comprensión profunda y respetuosa de los materiales, convirtiendo el detalle constructivo en un rasgo distintivo de su obra. Además, allí también formó parte del equipo encargado de fabricar la gigantesca maqueta de la *Broadacre City*, un prototipo utópico de ciudad dispersa ideado por Wright, fundamentado en el mito romántico americano de que cada ciudadano debía disponer de una porción de tierra propia -un acre por vivienda, de ahí su nombre- y en el desplazamiento en automóvil, ambos aspectos paradigmáticos del modelo suburbano estadounidense que se impondría tras la guerra. Así, el contacto con la filosofía del oeste, con el desierto y con Wright fueron los mimbres que formaron a Lautner como arquitecto.

John Lautner dejó Taliesin en 1938 para dirigir algunas obras de Wright en Los Ángeles. En 1940 decidió establecerse por su cuenta, abandonando a su maestro al igual que éste había hecho con Sullivan en 1893. Lautner no quería ser “un lápiz en la mano de Wright” (Hess 1999: 15), tal y como se autodefinió Edgar Tafel, colaborador en el Taliesin Fellowship durante esos años. Efectivamente, el arquitecto siempre hizo gala de una independencia y una fe tenaz en la libertad individual, principios netamente americanos que trasladó a sus proyectos. De ahí deriva la dificultad para etiquetar a un arquitecto tan complejo y cuya obra es difícilmente atribuible a un movimiento concreto, si bien recoge influencias y características de todo cuanto le rodea. Con su marcha a Los Ángeles, al aprendizaje e influencia de Frank Lloyd Wright se uniría el poder urbano de aquella gran ciudad, placentera y frenética a partes iguales.

“Tested in war, ready for peace”

Con el auge del nazismo en Alemania, el presidente Roosevelt propulsó en 1939 un incremento en el presupuesto de defensa estadounidense que se tradujo en una fuerte aceleración de los procesos industriales de la maquinaria bélica norteamericana -así como en la innovación de los productos fabricados-, que a la larga resultó imbatible para las fuerzas del Eje. Mientras que la producción de acero se concentró en el noreste del país -en ciudades cercanas a los Grandes Lagos como Chicago, Buffalo o Detroit-, los nuevos centros de investigación científica y la industria de mayor componente tecnológico se establecieron en la costa oeste, atraídos fundamentalmente por el bajo coste del metro cuadrado de terreno de la zona (Buisson y Billard 2004: 16). La industria aeronáutica asumió el liderazgo de la actividad productiva y científica californiana y construyó formidables astilleros navales en ciudades costeras como Long Beach, San Diego y San Francisco. Este reparto geográfico de las tareas dentro del proceso de fabricación de maquinaria militar conllevó cambios económicos, industriales, demográficos y sociales determinantes para el desarrollo de la arquitectura californiana (Hise 1995: 144-183).

En primer lugar, California -en realidad, todo Estados Unidos- experimentó un extraordinario proceso de reconversión del aparato productivo bélico en un tipo de industria orientada a las necesidades de la población civil. La cultura del diseño de la inmediata posguerra incorporó una fe ciega en la manufactura americana y en sus procesos de mecanización, reforzando la idea básica de que el extraordinario poderío industrial desplegado durante la guerra tenía que ser el encargado de construir un nuevo mundo en paz. Los grandes avances tecnológicos desarrollados por

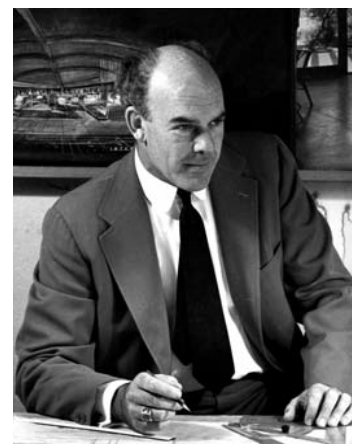
Ojivas acrílicas para bombardero A-20 en la fábrica Douglas Aircraft Company de Long Beach, California



la industria militar durante los años que duró el conflicto irrumpieron con fuerza en el mercado de la construcción. El aire acondicionado, los sistemas de prefabricación, el aluminio, el acero, la madera moldeada y contrachapada, el amianto y los materiales plásticos iban a cambiar radicalmente la manera de pensar y construir la arquitectura.

Además, hay que tener en cuenta el considerable aumento de población que soportó California. Este éxodo hacia el ‘estado dorado’, iniciado durante la Gran Depresión pero precipitado violentamente tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, trajo consigo una acuciante necesidad de vivienda para los nuevos habitantes. Y dicha situación supuso una excelente oportunidad para los arquitectos y urbanistas angelinos, que pusieron en práctica un modelo de desarrollo fundamentado en la dispersión urbana, semejante al que había propuesto Wright en su *Broadacre City*. La fiebre inmobiliaria que se desató en California durante los cuarenta generó 8,7 millones de nuevas viviendas, en su mayoría diseminadas por las espaciosas áreas residenciales suburbanas de la ciudad de Los Ángeles (Hine 1998: 176). El consiguiente e inevitable proceso de distanciamiento del centro se sincronizó con la construcción de una vasta red de autopistas para comunicar las distintas zonas. El espacio doméstico y el automóvil se convirtieron en el centro de una nueva revolución tecnológica, económica y cultural, en definitiva, en el estandarte del triunfo estadounidense -junto a la carrera espacial, dos décadas después- sobre el resto del mundo.

Por último, conviene destacar el enriquecimiento social y cultural del que se benefició California gracias a esta ola de inmigración. Mientras que las ciudades dedicadas a la industria metalúrgica multiplicaron su población gracias a la llegada masiva de trabajadores pertenecientes a los estratos sociales más bajos -en su inmensa mayoría, población negra emigrada del sur-, el tipo de inmigrante que se estableció en California solía responder a otro perfil: élites culturales europeas que llegaban huyendo de los horrores del viejo continente, como la colonia de cineastas centroeuropeos establecida en Santa Mónica, a las que se unieron -durante y muy especialmente después de la guerra- jóvenes estadounidenses con estudios universitarios y altamente preparados que, como el propio Lautner, accederían a trabajos bien remunerados. California comenzaba una era de esplendor cultural y científico gracias a esa clase culta, abierta, receptiva a las nuevas ideas y que adoptaba con ganas un nuevo estilo de vida ajustado al desenfadado californiano.



Lautner en su estudio, ca. 1957; fotografía de Donald J. Higgins

En ese contexto, Lautner llegó a Los Ángeles para iniciar su carrera en solitario. Con la declaración oficial de guerra, la producción arquitectónica de Estados Unidos prácticamente se detuvo, por lo que muchos arquitectos encontraron trabajos asociados a las fábricas de armamento, que les proporcionaron un contacto real con los procesos industriales que sentaría las bases para un movimiento moderno verdaderamente mecanizado (Filler 2000: 51). Sin embargo, no se suele considerar a Lautner un ‘hijo de la guerra’, tal y como sí se hace con sus compañeros de generación. Su experiencia en este sentido suele obviarse o, tal y como hace Thomas S. Hines (2010: 619) en *Architecture of the Sun. Los Angeles Modernism 1900-1970*, se utiliza para subrayar los aspectos más negativos de la misma. El autor se centra en lo aburrido que tuvo que ser para aquel ‘arquitecto creativo y genial’ construir barracones y hangares o participar en el proyecto de seiscientas viviendas provisionales para obreros de los astilleros de San Diego.

Sin embargo, resulta determinante entender la arquitectura de Lautner desde su dominio de la construcción y de la técnica; a fin de cuentas, desde los procesos que posibilitaron la plasmación de aquellas ideas tan ‘geniales’. Según Esther McCoy (1965: 22-27), durante la Segunda Guerra Mundial los arquitectos “estaban haciendo planes para la casa del futuro, que iba a estar brillantemente diseñada, provista de todo tipo de modernos dispositivos en su interior y con un aspecto exterior tradicional campestre: un matrimonio bien avenido entre Walden Pond y la aeronáutica Douglas. [...] El trabajo de John Lautner, por otro lado, presentaba una singularidad cuyo origen se encontraba en la búsqueda de respuestas universales, y estas respuestas surgían de los procesos industriales, de las nuevas herramientas que se habían desarrollado durante la guerra”. En efecto, la espectacular arquitectura de Lautner nunca habría sido posible sin el desarrollo industrial impulsado por el ejército.

El relax californiano: refrigerios siderales

Los primeros años de la carrera de Lautner se materializaron en una obra que alterna casas de evidente inspiración wrightiana en las colinas de Los Ángeles con arquitecturas comerciales de carretera (establecimientos *drive-in*).



La Casa Schaffer, 1949; fotografía de Julius Shulman

Respecto a las viviendas, ya desde sus inicios Lautner se inclinó por aspectos que con los años terminarían definiendo su producción residencial: el carácter abierto de la construcción y su consiguiente conexión con el exterior, la búsqueda de la calidez de los materiales y un todavía incipiente dinamismo volumétrico son algunos de los rasgos distintivos y comunes de esas primeras obras. Las casas Mauer (Los Ángeles, California, 1946), Carling (Los Ángeles, California, 1947) o Schaffer (Monterey, California, 1949) –ésta última presente en *Un final feliz* (*Happy Endings*; Don Roos, 2005) y en *Un hombre soltero* (*A Single Man*; Tom Ford, 2009)– son excelentes ejemplos de la primera arquitectura residencial de John Lautner.

Sin embargo, probablemente sería en sus edificios de carácter recreativo donde mejor conseguiría reflejar su entendimiento de la California de las décadas de 1940 y 1950. Lautner construyó moteles, cafeterías y edificios de carretera que se rendían al estilo de vida motorizado americano con un lenguaje formal llamativo y sensual. Los pocos metros que el automobilista tenía que recorrer andando desde el aparcamiento al establecimiento constituían en estas obras todo un acontecimiento, una orgía sin complejos de formas aerodinámicas iluminadas con chillones colores fluorescentes que, como dijo Tom Wolfe (1997: 75) a finales de los sesenta, “violan medio siglo de cánones modernos con un brío que exasperaría al mismísimo Mies van der Rohe”.

Es la llamada arquitectura *googie*, bautizada así por Douglas Haskell, profesor de Yale, en el artículo “Googie Architecture” de 1952 para la revista *House and Home*. Haskell había tomado la palabra *googie* del nombre de una cafetería situada en la esquina de Sunset Boulevard y Crescent Heights en Los Ángeles, que a su juicio sintetizaba las características arquitectónicas distintivas de estos establecimientos (Hess 2004: 66). John Lautner era el arquitecto que había diseñado aquella Googie’s tres años antes, en 1949.



Proyecto para el Lincoln Zephyr Showroom, 1948

De hecho, detrás de aquel frenesí *googie* se encontraban espacios con una carga tecnológica en su concepción tan importante como la propia imagen que transmitían. John Lautner y, en general, los arquitectos que enriquecieron la arquitectura *googie* demostraron un dominio fastuoso de las más innovadoras técnicas constructivas y las nuevas posibilidades mecánicas de materiales como el acero o el vidrio. Los arquitectos de estas cafeterías, los fabricantes de coches y los diseñadores de electrodomésticos fueron los que realmente lograron acercar al grueso de la población californiana los grandes avances tecnológicos desarrollados durante la guerra.

Dicho acercamiento favoreció la intensa presencia que estas arquitecturas han tenido siempre en la cultura popular. Lautner propulsó la creación de una gramática arquitectónica que enunciaba un



Coffee Dan's, 1952; fotografía de Julius Shulman

futurismo atractivo y doméstico, a la vez que vigoroso y dinámico. Los comics de *Flash Gordon* o la serie de dibujos animados *Los Supersónicos* ya recogieron estas formas. Y asimismo, el cine ha venido utilizando estos espacios de manera sistemática cada vez que ha necesitado ambientar una película en los años cincuenta o los primeros sesenta. *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*; Nicholas Ray, 1955), *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue Got Married*; Francis Ford Coppola, 1986) o *American Graffiti*



American Graffiti

(George Lucas, 1973), con el extraordinario Mel's Drive-in como lugar de encuentro de sus personajes, refuerzan su discurso sobre el mundo californiano del motor, el neón y la urgencia juvenil sirviéndose de la arquitectura *googie*.

Por su lado, Quentin Tarantino propone un acercamiento paródicamente nostálgico a aquellos años cincuenta en la inolvidable cita que mantienen Vincent Vega –John Travolta– y Mia Wallace –Uma Thurman– en *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino; 1994). Los exteriores del Jack Rabbit Slim's pertenecen en realidad a la Grand Central Bowl, una bolera y cafetería de la ciudad de Los Ángeles diseñada por el arquitecto *googie* William Rudolph. El interior, un decorado construido en un almacén de Culver City –al oeste de Los Ángeles–, despliega una paleta de materiales que combina piedra, neones azules y todo tipo de líneas curvas metálicas con el mismo desparpajo con el que los protagonistas ganan el concurso de baile al son de Chuck Berry. Al igual que en el restaurante donde se conocen los personajes a los que dan vida Elvis Presley y Nancy Sinatra en *Pista de carreras* (*Speedway*; Norman Taurog, 1968), Cadillacs y Buicks sirven de mesas para tomar hamburguesas “sangrientas como el infierno” y “batidos de cinco dólares”.

Los Supersónicos

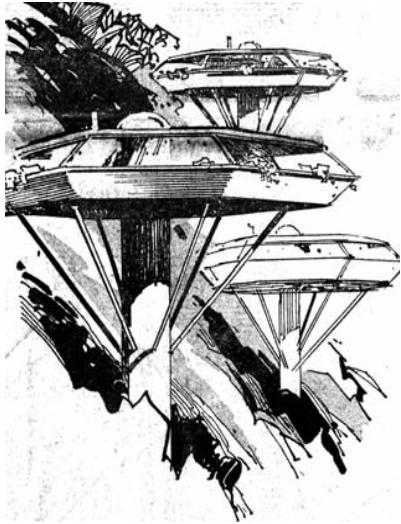


Ruido de motores, electricidad y velocidad se integraban en una arquitectura en la que el acero y la piedra parecían flotar en el aire a ritmo de rock and roll.

Vivir en una nave espacial

Toda la experiencia adquirida en las décadas de 1940 y 1950 con la vivienda y la arquitectura *googie* sirvieron a John Lautner para acometer uno de los proyectos más emblemáticos de su carrera: la casa Malin o, como preferían llamarla sus dueños, la Chemosphere.

En 1960, un joven ingeniero de la industria aeroespacial californiana, Leonard Malin, encargó a Lautner una vivienda en una abrupta e inclinada porción de terreno en Mulholland Drive. Ante la problemática de construir en un terreno con cuarenta y cinco grados de inclinación y un presupuesto verdaderamente ajustado, Lautner propuso crear una plataforma octogonal suspendida a casi nueve metros del suelo, sustentada por un único pilar hueco de un metro y medio de diámetro.



Conjunto de Chemospheres, por Leavitt Dudley;
Los Angeles Times, 11 de marzo de 1962

El número de 25 de agosto de 1961 de la revista *LIFE* presentaba la Chemosphere al gran público contando cómo “la policía de Los Ángeles, que está acostumbrada a prácticamente todo, ha comenzado a recibir llamadas sobre avistamientos de un platillo volante en las colinas cercanas”. Aquella particular visión del futuro propia de la mitad del siglo XX había marcado profundamente a Lautner, por lo que la decisión de construir para un ingeniero aeronáutico un

auténtico ovni dominando el valle de San Fernando, y solo tres años después del lanzamiento del Sputnik ruso, era “una solución muy razonable

La Casa Malin (Chemosphere, 1960); fotografía de Julius Shulman

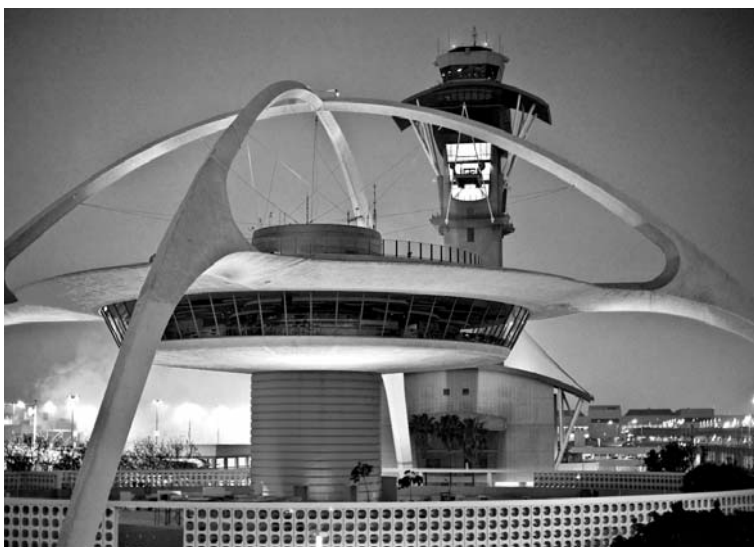


Interior de la Casa Malin; fotografía de Julius Shulman

y bien adaptada”, tal y como afirmó un Reyner Banham (1971: 104) rendido al hedonismo del sur de California. “Los Ángeles era la ciudad de lo aeroespacial y del coche. Incorporaba el gusto por la tecnología, los aparatos, las palancas y los botones a su idiosincrasia con la misma naturalidad que lo adoptó Lautner en su propia arquitectura” (Hess 1999: 10). En efecto, la casa Malin reflejaba la alegría futurista propia de 1960 –aquella inocente sensibilidad hacia la ciencia ficción– y la fría tensión de la carrera espacial contra los comunistas. De hecho, casualidad o no, la familia Malin vendió la casa en 1972, el año en que el Apolo XVII llevó a cabo la sexta y última misión de alunizaje que supuso el fin del programa lunar y el de una batalla que los norteamericanos consideraban ganada desde 1969.

En cualquier caso, la intención de Lautner de fusionar aquellas formas aerodinámicas con la arquitectura no era un ‘accidente’ aislado. La Chemosphere tenía como claro precedente la Dymaxion House (1927), de Buckminster Fuller, y compartía escena con espectaculares proyectos de inspiración ‘futurista’ como el Theme Building (Charles Luckman y William Pereira, 1961), en el aeropuerto internacional de Los Ángeles; la Aguja Espacial de Seattle (John Graham, 1962); o la Monsanto House of the Future (Marvin Goody y Richard Hamilton, 1957), construida en fibra de vidrio en el parque de atracciones Disneyland de Anaheim, California.

Gobierno, arquitectos y medios de comunicación compartían un interés general con la población estadounidense por definir la vivienda del futuro, de ahí que la casa Malin tuviera una inmediata repercusión mediática. A la mencionada presentación en sociedad de *LIFE*, se unieron las revistas de divulgación científicas, en las que se exaltó la fuerte carga tecnológica de la obra de Lautner. El número de octubre de 1961 de *Popular Mechanics* incluía “What’s New for Your Home”, un artículo dedicado a las innovaciones técnicas para el ámbito doméstico. Junto a fotografías de aspiradoras que funcionaban con agua y batidoras eléctricas portátiles, se alzaba orgullosa la casa Malin, “construida para demostrar la eficacia de los nuevos adhesivos y selladores plásticos y químicos”. Por su parte, en abril de 1961 *Popular Science* se centraba en la solución estructural de la casa, destacando el uso del acero, del hormigón y de las vigas de madera laminada.



Theme Building, 1961; fotografía de Michael Zara

El impacto visual de la vivienda no pasó desapercibido a ojos de los productores de la cadena ABC. En el episodio “The Duplicate Man” (temporada 2, episodio 13, 1964) de *The Outer Limits* –espacio televisivo dedicado a la ciencia ficción y al terror sobrenatural–, la casa Malin se transformaba en el laboratorio de un científico interesado en controlar la voluntad de un criatura malvada llamada ‘Megasoid’. Aunque el interior fue rodado en un decorado que poco tenía que ver con la vivienda original, los planos exteriores de la Chemosphere y el inquietante viaje

en el funicular que servía de acceso a la casa le otorgaban un aspecto pseudocientífico que cargaba de dramatismo la historia.



Monsanto House of Future, 1957; Fotografía de Craig Paup

El acontecimiento que suponía el ascenso por las colinas de Hollywood en un funicular privado –diseñado por el propio Leonard Malin– es una de las características que incluso a día de hoy resultan más impactantes. Al igual que en *The Outer Limits*, el recurso de la cámara que reproduce ese rito de acercamiento a la casa en funicular también fue explotado por Brian De Palma en *Doble cuerpo* (*Body Double*; Brian De Palma, 1984). El director estudia y exprime las características arquitectónicas de la vivienda en beneficio de su cinta: el dominio del paisaje de la ciudad que caracteriza la Chemosphere y que permite a su residente asistir todas las noches a un morboso espectáculo desde su salón panorámico, se convierte en un tema fundamental del film; y las tomas nocturnas exteriores, con la casa iluminada, favorecen esa imagen buscada de platillo volante sobre la oscuridad angelina. Sin embargo, para el interior de la casa opta por un exceso decorativo que poco tiene que ver con el original de Lautner. Una vez más, un *playboy* de dudosa catadura moral ocuparía la Chemosphere en el episodio de *Los Simpsons* titulado “Un pez llamado Selma” (“A Fish Called Selma”; temporada 7, episodio 19, 1996), en el que Troy McClure, el eterno actor televisivo venido a menos de la serie, decide relanzar su carrera sirviéndose de una falsa relación sentimental con Selma, hermana de Marge.

La Chemosphere “es un ejemplo de una casa propia de su tiempo, un resumen de la cultura, las actitudes, la tecnología y las esperanzas de una época. El aura de los plásticos, la flexibilidad de las paredes móviles, el paseo de parque de atracciones para llegar a la casa, la puerta corredera de cristal de entrada, e incluso los electrodomésticos de la casa se combinan en una expresión integral de la ciudad de Los Ángeles en 1960” (Hess 1999: 92). Sin embargo, aún siendo tan deliberadamente propia de su tiempo, la obra mantiene, más de medio siglo después de su construcción, un halo de contemporaneidad que ha trascendido su propia época para convertirse, también en el nuevo milenio, en expresión tecnológica de la vida moderna.



Un pez llamado Selma (episodio de Los Simpson)



Doble cuerpo

Y al entrar en la casa, el espectáculo debe continuar

La década de 1960, inaugurada con la Chemosphere, fue testigo de la construcción de las obras más representativas de la carrera de Lautner. El ‘descubrimiento’ de las posibilidades materiales del hormigón le permitió construir formas orgánicas de una artificiosidad increíble, integrando naturaleza y tecnología en el habitar humano.

“Mis clientes son todos individuos con bastante personalidad. Si no, no vendrían a mí” (Campbell-Lange 2005: 10). Efectivamente, aunque las grandes casas de Lautner de este periodo comparten una serie de características y preocupaciones inherentes a sus recursos, cada una constituye una respuesta exclusiva a una imagen simbólica, entorno físico o anhelo personal del futuro habitante. En el caso de la casa Reiner o Silvertop (Los Ángeles, 1956-1963), la colaboración entre cliente y arquitecto fue un factor claramente determinante para el desarrollo de la vivienda.

Kenneth Reiner era un ingeniero aeronáutico –como Leonard Malin, el cliente de la Chemosphere– que se había hecho millonario durante la Segunda Guerra Mundial, cuando inventó, patentó y produjo unas tuercas especiales para la construcción de aviones de guerra. La carrera espacial iniciada en la década de los años cincuenta había permitido a su empresa incorporarse a la industria de producción de aeronaves, concediéndole así una oportunidad para multiplicar de nuevo sus ahorros. Sin embargo, el papel de Reiner no se ajustó al del acaudalado mecenas que espera ansioso su palacio en la colina. Al contrario, él utilizó su casa como un banco de pruebas y transformó la experiencia de su construcción en una especie de laboratorio para ensayar todo tipo de modernos dispositivos y solucio-

La Casa Reiner (Silvertop), 1963; fotografía de Julius Shulman



nes que intentaría comercializar más tarde con su propia empresa. El desbordante entusiasmo desarrollado por el cliente en el proyecto le llevó a invertir casi un millón de dólares en la obra, a pesar de que el presupuesto inicial que había pactado con el arquitecto en 1956 no excedía de setenta y cinco mil dólares.

La Silvertop incorporaba todo tipo de innovadores dispositivos automatizados. La empresa de Reiner diseñó soluciones para que aquellos enormes paños de vidrio que iban de suelo a techo desprovistos de carpintería alguna se deslizaran, con solo pulsar un botón, a lo largo de los raíles curvos que se adaptaban a la geometría de la casa. También había elementos de mobiliario que salían desde el suelo y podían fijarse a diferentes alturas, mientras que el sistema de calderas y fontanería estaba diseñado para que los grifos surtieran una determinada cantidad de agua escrupulosamente atemperada.



La Casa Sheats-Goldstein, 1963; fotografía de Julius Shulman

Enchufes ocul-
tos, altavoces en todas las estancias de la casa, interruptores integrados en las jambas de la puerta para que las luces se encendieran o apagaran al entrar o salir de una habitación y un sistema de calefacción, por suelo radiante y ventilación forzada, se combinaban con un sinfín de inventos añadidos que ocultaban la maquinaria necesaria para su funcionamiento y mantenimiento en una red de túneles y de sótanos localizados debajo de la casa. Todas las 'tripas' de aquel gran robot habitable no eran visibles para el usuario, que se limitaba a disfrutar de las comodidades que los avances técnicos de la vida moderna podían –y debían– brindarle.

La Casa Elrod, 1968



Todos estos inventos y la rompedora geometría de la casa pusieron en jaque al departamento de urbanismo de la ciudad de Los Ángeles. Reiner contraatacó liderando la creación del Council for Better Buildings, una organización que velaba por las apuestas arquitectónicas más arriesgadas y que obligó a reconsiderar los límites de los códigos urbanísticos municipales. Las novedades propuestas por Lautner y Reiner y las batallas con



La Casa Sheats-Goldstein, 1963; fotografía de Alan Weintraub

el ayuntamiento dispararon la popularidad de la casa, cuyo proceso de edificación fue ampliamente cubierto por multitud de medios. Tras una visita a obra organizada para la prensa, John Reese (1960: 62-64), periodista del *Saturday Evening Post*, escribió que la casa le parecía “tan acogedora y alegre como la sucursal de una fábrica de piedras de afilar en la primera colonia soviética en la Luna”.

Y es que el campo de experimentación que abrió la casa Reiner no se limitó únicamente a pequeños dispositivos propios de los comics de ciencia-ficción de la época, sino que también afectó a la manera en la que Lautner iba a construir sus edificios a partir de entonces. El desmesurado presupuesto que Reiner manejaba para la construcción de su vivienda incluía viajes a Europa y a México para que el arquitecto pudiera estudiar de primera mano las obras de Pier Luigi Nervi y Félix Candela, maestros en el uso del hormigón. La gran cubierta de la Silvertop supuso el comienzo del idílico romance entre Lautner y el hormigón, protagonista absoluto de su obra a partir de ese momento.

Ejemplos posteriores como la casa Sheats-Goldstein (Los Ángeles, 1963), la casa Elrod (Palm Springs, California, 1968) o la casa Arango (Acapulco, México, 1973) demuestran la confianza absoluta que el arquitecto depositó en las posibilidades técnicas del hormigón, moldeándolo a su antojo. En ellas, la cubierta se convertiría en el agente definitivo de una transición entre el interior y el exterior que se diluye

para abrirse al paisaje y al suave clima de sus entornos. “Jamás he diseñado una fachada en mi vida” (Campbell-Lange 2005: 10), diría Lautner. El arquitecto diseñaba las viviendas en un viaje de ida y vuelta de dentro hacia fuera. Las texturas de los pavimentos y los muros que excedían los límites de la cubierta propiciaban una lectura espacial continua y fluida, mientras que las enormes superficies acristaladas y la omnipresente espectacular piscina favorecían un juego de transparencias y reflexiones, que capturaba, reflejaba o permitía simultáneamente ver mucho más allá de los límites de la vivienda.

Probablemente sean estas cualidades espaciales, junto con el valor escultórico de sus volúmenes y los espectaculares emplazamientos en los que se ubican, lo que ha convertido las casas de John Lautner en estupendas localizaciones para multitud de películas. De hecho, su propia obra ha sido contada a través de dos documentales producidos por la Fundación John Lautner: *The Spirit in Architecture: John Lautner* (Bette Jane Cohen, 1990) e *Infinite Space: the Architecture of John Lautner* (Murray Grigor, 2008). En ambos trabajos se pone de manifiesto que la captura del movimiento que caracteriza el

La casa Arango, 1973; fotografía de Julius Shulman



séptimo arte es un excelente aliado de las formas dinámicas de su arquitectura.

Sin embargo, no queda claro si los productores de Hollywood aman u odian a Lautner. La casa Malin ha sido habitada por villanos en *Los Ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*; McG, 2000), la Reiner por drogadictos y viciosos niños pijos en *Golpe al sueño americano* (*Less Than Zero*; Marek Kanievska, 1987), mientras que la Sheats-Goldstein ha sido la preferida por los ladrones de bancos en *Bandidos* (*Bandits*; Barry Levinson, 2001) o por Jackie Treehorn, magnate del porno, proxeneta y extorsionador que mete en un buen lío a ‘El Nota’ en *El Gran Lebowski* (*The Big Lebowski*; Joel y Ethan Coen, 1998). Se han cerrado tratos ilegales y chantajes en la casa Jacobsen (Los Ángeles, 1947) en *Al caer el sol* (*Twilight*; Robert Benton, 1998), cometido infidelidades y contado mentiras en la Schaffer en *Un final feliz* (*Happy Endings*; Don Roos, 2005) y perpetrado todo tipo de atrocidades, como las que consuman los protagonistas de *Jugando con la muerte* (*Playing God*; Andy Wilson, 1997) alrededor de la piscina de la casa Sheats-Goldstein. El característico encofrado triangular de su cubierta también ha sido escenario de una película porno bastante ruin, *Unleashed* (Andrew Blake, 1996). Por su parte, James Bond se ha enfrentado a dos peligrosas asesinas que acaban de cabeza en la piscina de la casa Elrod en *Diamantes para la eternidad* (*Diamonds are forever*; Guy Hamilton, 1971) y Mel Gibson ha llegado incluso a echar abajo la casa García (Los Ángeles, 1962) –ocupada en la ficción por una poderosa organización internacional de traficantes de droga– amarrando una cuerda desde la parte trasera de su pickup a uno de los soportes que le permiten flotar sobre las colinas de Mulholland Drive en *Arma Letal 2* (*Lethal Weapon 2*; Richard Donner, 1989). Sin duda, Hollywood siente una especial debilidad por la arquitectura moderna, a la que





La Casa García, 1962; fotografía de Julius Shulman

suele asociar con “personajes que son malos, inestables, egoístas, obsesivos y que se dejan llevar por los placeres de la carne” (Rosa 2000: 159).

Sin embargo, dejando de lado este curioso juego de ‘buenos y malos’ que soportan las casas de Lautner en el celuloide, cabría plantearse si la gran pantalla ha colaborado o modificado en modo alguno esa imagen de pomposos ejercicios de arquitectura residencial que a priori uno podría tener de ellas. Y la respuesta resulta sin lugar a dudas afirmativa. Como se ha visto, el cine –experto en localizar, rescatar y dar a conocer enclaves y espacios emblemáticos– ha mostrado la arquitectura de John Lautner reincidentemente en sus películas. Está claro que dicha frecuencia constante en la filmografía no puede ser fruto de la casualidad, así que a los arquitectos no nos queda más remedio que reconocer el potente significado de estas construcciones, frecuentemente malinterpretadas e incluso despreciadas por una buena parte del colectivo. El platillo volante de la Chemosphere, las olas de hormigón de la Silvertop o el arcoíris de la casa García son formas muy reconocibles pero que, en realidad, no intentan aludir a los modelos que representan, sino a más bien al estilo de vida ‘genuinamente americano’ en el que la técnica, la individualidad personal y el dominio del paisaje se funden para evocar ese espíritu sensual y despreocupado de la California de mediados del siglo XX.

Bibliografía y referencias

BANHAM, Reyner (1971): *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Pelican Books, Hardmondsworth.

BUISSON, Ethel y BILLARD, Thomas (2004): *The Presence of the Case Study Houses*, Birkhäuser, Basilea.

CAMPBELL-LANGE, Barbara-Ann (2005): *John Lautner. La disolución del espacio*, Taschen, Colonia.

FILLER, Martin (2000): “Diseño a dúo”, *AV Monografías*, nº 84.

HESS, Alan (1999): *John Lautner*, Thames and Hudson, Londres.

– (2004): *Googie Redux: Ultramodern Roadside Architecture*, Chronicle Books, San Francisco.

HINE, Thomas (1998): “The Search for the Postwar House”, en SMITH, Elizabeth A. T. (ed.): *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

HINES, Thomas S. (2010): *Architecture of the Sun. Los Angeles Modernism 1900-1970*, Rizzoli International Publications, Nueva York.

HISE, Greg (1995): “The Airplane and the Garden City: Regional Transformations during World War II”, en ALBRECHT, Donald (ed.): *World War II and the American Dream: How Wartime Building Changed a Nation*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

LASKEY, Marlene L. (1986): *Responsibility, Infinity, Nature: John Lautner*, UCLA Oral History Program, The Regents of the University of California, Los Angeles.

McCOY, Esther (1965): “West Coast Architects V: John Lautner”, *Arts & Architecture*, v. 82, agosto 1965.

OLSBERG, Nicholas, COHEN, Jean-Louis y ESCHER, Frank (2008): *Between Earth and Heaven: The Architecture of John Lautner*, Rizzoli International Publications, Nueva York.

REESE, John (1960): “Dream House or Nightmare?”, *Saturday Evening Post*, vol. 233, 20 agosto 1960.

ROSA, Joseph (2000): “Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies”, en LAMSTER, Mark (ed.): *Architecture and film*, Princeton Architectural Press, Nueva York.

WOLFE, Tom (1997): “Arquitectura electrográfica”, en WOLFE, Tom: *El coqueto aerodinámico rocacolor caramelo de ron*, Tusquets, Barcelona. Originalmente: “Electrographic architecture”, *Architectural Design*, v. 39, julio 1969.